Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (27), 2024.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-159-176
https://elibrary.ru/LSLNQM



© 2024. Ясмина Войводич

Философский факультет Загребского университета, Загреб, Хорватия

Смена одежды в романе «Преступление и наказание»

© 2024. Jasmina Vojvodić

Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Zagreb, Zagreb, Croatia

Changing Clothes in the Novel *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Ясмина Войводич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, отделение восточнославянских языков и литератур, Философский факультет Загребского университета, ул. Ивана Лучича, д. 3, 10000 г. Загреб, Хорватия.

https://orcid.org/0000-0001-8740-3934

E-mail: jvojvodi@gmail.com, jvojvodi@ffzg.unizg.hr

Аннотация: В статье рассматривается одежда героев в романном мире «Преступления и наказания». Анализируется одежда бедных (лохмотья, дешевые материалы), одежда, которая скрывает и раскрывает (топор, невидный снаружи; кровь на одежде), гротескная одежда и т.п. В анализе особенно выделяется одежда влюбленных. Одеяние героев говорит как о фальшивости любви, так и об искренних чувствах и развивающейся любви между двумя парами: Разумихин-Дуня и Раскольников-Соня. Смена одежды Раскольникова, проведенная благодаря помощи Разумихина, является первым шагом в восстановлении героя. Смена головного убора Сони («платочек» — «платок») происходит по мере ее превращения из девушки, почти девочки, во взрослую женщину в «Эпилоге» романа.

Ключевые слова: одежда, бедность, любовь, головной убор, «Преступление и наказание».

Для цитирования: *Войводич Я.В.* Смена одежды в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 159–176. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-159-176

Information about the author: Jasmina Vojvodić, PhD in Philology, Professor, Department of East Slavic Languages and Literatures, Section of Russian Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, I. Lučića St., 3, 10000 Zagreb, Croatia.

https://orcid.org/0000-0001-8740-3934
E-mail: jvojvodi@gmail.com, jvojvodi@ffzg.unizg.hr

Abstract: The article examines the clothing of the heroes in the novel *Crime and Punishment*. The clothes of the poor (rags, cheap materials) are analyzed, as well as clothes that hide and reveal (an axe invisible from the outside, blood on clothes), grotesque clothes, etc. The analysis particularly emphasizes the clothing of the lovers. The clothes of the characters speak both about the falseness of love as well as about sincere feelings and the development of love between two couples: Razumikhin-Dunia and Raskolnikov-Sonia. The change of Raskolnikov's clothes, carried out with Razumikhin's help, is the first step in the hero's restoration. Sonia's headdress (green *drap-de-dames* scarf) changes as she grows from a girl, almost a child, to a grown woman in the novel's epilogue.

Keywords: clothing, poverty, love, headdress, *Crime and Punishment*.

For citation: Vojvodić, Jasmina. "Changing Clothes in the Novel Crime and Punishment." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (27), 2024, pp. 159–176. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-159-176

Одежда играет немаловажную роль в повествовательном мире. Благодаря одежде, отдельным частям ее, цвету или материалу, из которого она изготовлена, можно определить сословную принадлежность героя, его возраст, имущественное положение, отношение к другим лицам или же моду определенного времени. Поскольку одеяние литературных героев нередко связывается с модой, можно ли говорить о модном дискурсе в интересующем нас романе «Преступление и наказание»? По словам Раисы Кирсановой, русская культура до середины XIX века говорила на языке моды, что меняется во второй половине века, когда по мере стратификации общества ослабевала зависимость от модных журналов [Кирсанова, 2012]. В романе «Преступление и наказание» работники в квартире убитой процентщицы как-то неожиданно заговорили о модных журналах. Старший заговорил не о штукатурке или обоях, а именно о значении модных журналов, которые тогда были настоящими распространителями моды: «А журнал, это есть, братец ты мой, такие картинки, крашеные, и идут они сюда к здешним портным каждую субботу, по почте, из-за границы, с тем то есь, как кому одеваться, как мужскому, равномерно и женскому полу. Рисунок, значит. Мужской пол всё больше в бекешах пишется, а уж по женскому отделению такие, брат, суфлеры, что отдай ты мне всё, да и мало!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 133].

Несмотря на интересный пассаж работников о журнальных картинках, одежда в данном романе Достоевского интересует нас не в смысле модного дискурса или анализа влияния западной моды на русскую и наоборот, а с точки зрения интерпретативных возможностей, раскрывающихся при прочтении романа с точки зрения одежды, принадлежащей конкретным героям. Особое внимание при этом я обращаю на одежду, скрывающую и раскрывающую либо героя, либо определенные предметы, потом на одежду богатых и бедных, на гордость героев, на смену одежды и, наконец, на одежду влюбленных.

С одной стороны, одеяние раскрывает, т. е. наглядно показывает героя, его поведение, социальный статус, а с другой, оно скрывает, «закутывает» героя и его поступки или предметы, находящиеся внутри одежды. Хорошим примером является одежда Раскольникова, скрывающая топор — орудие убийства Алены Ивановны. Он из своей старой рубашки выдрал тесьму и пришил ее с внутренней стороны своего летнего пальто. Самым важным оказалось то, «что снаружи ничего не было видно» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 56], поскольку его собственная выдумка — петля — была предназначена для прикрытия топора и находилась под левой мышкой внутри его широкого, как «настоящий мешок», пальто.

С другой стороны, кровь на одежде Раскольникова является уликой, раскрывающей преступление («на подкладке кармана есть следы, пятна», «весь кончик носка пропитан кровью» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 72]), и Родион Романович уничтожает все, что может. Не только во время убийства — запачканная кровью одежда появляется и в другой обстановке. Помогая перенести умирающего Мармеладова с улицы в квартиру, Раскольников снова запачкался кровью. Матери и сестре он говорит, что опоздал, поскольку **платье его задержало**, и он очищал его от крови («Кровь! Какую кровь? — встревожилась Пульхерия Александровна» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 173]). Кровь на одежде — это знак убийства или близости смерти, как в том случае, когда он пытался помочь раненному Мармеладову.

Одежда дает о себе знать и в других сценах. Одежда бедной девушки, которую Раскольников увидел на улице, наглядно показывает (раскрывает) ее состояние, по всей видимости, изнасилованной и выброшенной на улицу девушки, почти ребенка. Рассматривая ее одеяние («платьице»), он быстро понял, что произошло, и на-

рисовал в своей голове полную картину. Он рассказал о своих наблюдениях городовому: она бродила по улице «не похоже, чтоб по ремеслу», у нее платье «разорвано», «ее одевали, а не сама она одевалась, да и одевали-то неумелые руки, мужские» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 41].

Наблюдательный Раскольников, появившись в конторе, сам в скверном костюме, видит вокруг себя не людей, а только их одежду. Перед его глазами разворачивается что-то вроде театрального зрелища, подтверждением чему являются посетители в комнате, названные «публикой». Там он видит письмоводителя, одетого по моде, и замечает все мелочи его гардероба, «со множеством перстней и колец на белых отчищенных щетками пальцах и золотыми цепями на жилете» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 76]. Среди посетителей выделяются и две дамы. «Одна в трауре, бедно одетая, сидела за столом против письмоводителя и что-то писала под его диктовку. Другая же дама, очень полная и багрово-красная, с пятнами, видная женщина, и что-то уж очень пышно одетая, с брошкой на груди, величиной в чайное блюдечко, стояла в сторонке и чего-то ждала» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 75]. Контрастирующие между собой две дамы: в трауре и пышно одетая дама — описываются наподобие двух дам из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. В девятой главе гоголевского романа появляются две дамы без имени и отчества: «приятная дама» и дама, «приятная во всех отношениях» [Гоголь, 2009–2010, т. 5, с. 173][1].

В этой же конторе, в которой Раскольников рассматривал одежду посетителей, внимание сосредоточено на Луизе (Лавизе) Ивановне[2], содержательнице дома терпимости, названного ею «благородным» домом[3]. Она появилась в конторе из-за скандала,

[1] При этом и гиперболизированное сравнение брошки на груди дамы «величиной в чайное блюдечко» недалеко отстоит от гоголевского. Стоит припомнить сравнение в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», где визуализируется кафтан с «медными пуговицами величиною в пятак» [Гоголь, 2009–2010, т. 2, с. 456].

[2] Игра с ее именем Луиза/Лавиза несомненно связана с ее работой содержательницы дома терпимости. Луиза, от Люи (Людовик) читается как «славный воитель», в то время как Лавиза созвучно с любовью — англ. «love» — любовь.

[3] Здесь стоит обратить внимание на факт легального существования «домов терпимости» в Петербурге того времени. Согласно Игорю Кону, в 1843 году в больших городах, начиная с Петербурга, «полиция стала выдавать официальные разрешения на открытие, по французскому образцу, легальных и находящихся под медицинским контролем «домов терпимости» [Кон, 2010, с. 110].

в пышном платье, напоминающем воздушный шар, и это большое платье заняло «чуть не полкомнаты» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 76]. Ее одежда является визуальной увертюрой к одеянию Сони. Соня, которая также принадлежит миру Луизы/Лавизы Ивановны (одна – проститутка, другая – содержательница борделя) появится перед смертью отца в «необъятном кринолине, загородившем всю дверь» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 143], но гораздо более бедном, чем шикарное платье Луизы.

Одежда бедных

Одежда бедных, а именно они главные герои, занимает особое место в романе. Гроссман по поводу социального статуса героев «Преступления и наказания» пишет, что «экономика» развертывается перед Раскольниковым «в пасмурных эпизодах и трагических сценах огромного государственного центра» [Гроссман, 2018, с. 610]. Убогая одежда центрального героя, жителя столицы, описанная словами: «лохмотья», «лоскутья», «исковерканная шляпа», подтверждает статус обедневшего бывшего студента. Убожество одежды видно и у друга его Разумихина, и у сестры Раскольникова Авдотьи Романовны. Только часы на цепочке, висящие на ее шее, являются особенными. Эти часы, замеченные Разумихиным, противоречат ее бедному положению[4]. Бедность видна и в одежде Сони и всего семейства Мармеладовых. Привыкшая к чистоте Катерина Ивановна стирает одежду, и, хотя этой стиркой она вредит своему здоровью, она пытается сохранить чистоплотность и достоинство всего семейства. Мармеладов, со своей стороны, в исповеди Раскольникову в трактире, признался ему, что он пропил свою одежду: «<...> и вицмундир в распивочной у Египетского моста лежит, взамен чего и получил сие одеяние...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 20]. Обменяв свою одежду, он спустился в трактир. В подвальном пространстве трактира он перед Раскольниковым ведет монолог, будучи одетым «в старый, совершенно оборванный черный фрак, с осыпавшимися пуговицами. <...> Из-под нанкового жилета торча-

4 Часы в романе представляют собой больше, чем предмет для определения текущего времени, аксессуар или украшение. В то время как Раскольников заложил отцовские серебряные часы у процентщицы Алены Ивановны, Дуня носит на шее подаренные Марфой Петровной золотые часы на венецианской цепочке.

ла манишка, вся скомканная, запачканная и залитая» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12].

Одежда бедных — это «лохмотья», показывающие низкий социальный уровень героев (истрепанный до лохмотьев халат Разумихина, оборванный фрак Мармеладова, Раскольников выходит на улицу в лохмотьях и т. п.). Мармеладов заложил свою одежду и отдает последнее, что у него есть — рассказ-исповедь Раскольникову. Для Катерины Ивановны важна внешняя оболочка человека в хорошем одеянии, подтверждающая его достоинство. Ей хочется, чтобы ее муж прилично выглядел, и когда в доме Мармеладовых оказались какие-то деньги, семья попыталась купить ему подобающую одежду: «Сапоги, манишки коленкоровые — великолепнейшие, вицмундир, всё за одиннадцать с полтиной состряпали в превосходнейшем виде-с» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 18–19]. Желание быть человеком и вернуть себе достоинство, которое теряется в условиях нищеты, характеризует Катерину Ивановну. Однажды ей захотелось нового платья, на самом деле, ощущения новизны, но Соня не отдала ей воротничков (см.: [Касаткина, 2020]). Здесь Катерина Ивановна, как мачеха Сони и старшая, и Соня, как молодая ее падчерица, поменялись местами. Уменьшительно-ласкательными суффиксами наделены слова, называющие предметы одежды, «воротнички» и «нарукавнички», принесенные Соне торговкой Лизаветой и понравившиеся Катерине Ивановне. Они были «хорош**еньк**ие, нов**еньк**ие и с узором» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 245]. Соня принесла вещицы, напоминающие игрушки для ребенка, которому они чрезмерно понравились. Есть что-то детское в описании этих частей одежды и просьбе Катерины Ивановны: «подари мне <...> пожалуйста» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 245]. Катерина Ивановна становится в позицию недовольного ребенка, которому не дали того, что ему хочется, и она рассердилась. Кроме того, красота одежды, к тому же еще и новой, дает возможность вспомнить былое, и Катерина Ивановна смотрит на себя в зеркало, любуясь новыми вещицами, но одновременно в этой одежде она видит обновлённую себя, видит себя как человека, у которого есть достоинство.

Смена одежды — смена поведения

Смена одежды представляет собой возможность смены жизни. Как и в предыдущем примере с «воротничками» и «нарукавнич-

ками», которые бедно одетая Катерина Ивановна ассоциирует с прошлым или с возможной новой жизнью, Порфирий Петрович раз в шутку говорил Разумихину, что у него все уже готово к венцу, включая и новое платье: «Платье даже новое сшил» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 199].

Смена одежды героя играет значительную роль, потому что и саму одежду, и ее смену мы читаем в прямом и метафорическом значении. Одна из важнейших сцен смены одежды происходит с Раскольниковым после убийства, о чем я писала в статье «Телесный код Раскольникова» [Vojvodić, 2017], в которой анализируется нервное поведение главного героя, как и его пассивность (лежал в каком-то полусознании), а потом и первые шаги обновления героя после смены одежды. Мы знаем, что после убийства старушки-процентщицы Раскольников вернулся домой словно убитый. Из этого «забытья» и прекращения движения, которое ассоциируется с умершим телом, его буквально вытащил его друг Разумихин. У Раскольникова в течение его пребывания в беспамятстве смешиваются чувства и ощущение времени, а, засыпая, он укрывается своим ветхим студенческим пальто. Другими словами, этот жест представляет собой его желание вернуть старую, студенческую жизнь, или вообще прошлую жизнь. Сам он не в состоянии поменять одежду и, следственно, свою жизнь. Ему нужна помощь, которую оказывает его деловитый друг Разумихин. Разумихин не только накормил, но и одел его в *новую* одежду, что является важным шагом возвращения *умершего* в мир живых. Он буквально говорит своему другу: «<...> надо же из тебя человека сделать» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 101]. Разумихин купил ему одежду на деньги, полученные Раскольниковым от матери. Купил ему поношенную, но для Раскольникова все-таки новую одежду; он нахваливает все части ее, и первое, что он показывает другу — это фуражка: «Приступим: сверху начнем. Видишь ли ты эту каскетку? — начал он, вынимая из узла довольно хорошенькую, но в то же время очень обыкновенную и дешевую фуражку» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 101]. Смена является значительной, поскольку в начале романа у Раскольникова была круглая шляпа, названная «циммермановской», по владельцу фабрики и магазина головных уборов Циммерману. Примеряя фуражку на Раскольникове, Разумихин говорит о значении головного убора, об этой первейшей вещи в костюме. Разумихин продолжает свою тираду про фуражку,

объясняя ее социальное значение, и примеряет ее перед Настей и Раскольниковым, сравнивая ее со старой его шляпой: «Ну-с, Настенька, вот вам два головные убора: сей пальмерстон (он достал из угла исковерканную круглую шляпу Раскольникова, которую неизвестно почему назвал пальмерстоном) или сия ювелирская вещица?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 101]. Смена одного головного убора другим дает Раскольникову новые возможности, и он театрально будет браться за фуражку во время своих встреч с Порфирием Петровичем. Кроме смены шляпы на фуражку, Разумихин переменил Раскольникову белье и показывает ему другие части одежды (поношенные штаны из легкой материи, жилет, сапоги, три рубашки). Актом речи и перемены одежды он его восстанавливает, возвращает в мир живых: «<…> Родя, ты теперь во всем костюме восстановлен <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 102]. Дуня, в подтверждение этому сказала матери, что Разумихин «воскресил уже брата» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 154]. Первый шаг к воскрешению Раскольникова происходит именно со смены одежды, представляющей собой значимую социальную трансформацию, дающую ему возможность выйти в люди, из «умершего» превратиться в «живого» человека. В новой одежде он встретится потом с Порфирием Петровичем, с матерью и сестрой и, конечно, с Соней, которые дадут ему толчок к следующему шагу его возрождения.

Любовь и одежда

Любовь является одной из центральных тематических линий романа или ниточкой, связывающей героев с начала до конца. Любовь в «Преступлении и наказании» мы находим во всех значениях этого слова и понятия: в ее духовном значении, как милосердие, добродетель, сопереживание, потом в семейных и дружеских отношениях, и, наконец, в духовно-телесном отношении мужчины и женщины.

Одежда раскрывает в романе все виды и оттенки любви, включая и фальшивую любовь. Приведем пример платья Петра Петровича Лужина, которое было «только что от портного». Это «только что» утрирует его фальшивую игру перед Раскольниковым, а его «слишком новое» платье говорит о дурных намерениях жениться на бедной Авдотье Романовне. У него также: «щегольская»

круглая шляпа; сиреневые жувеневские перчатки; «летний пиджак светло-коричневого оттенка, светлые легкие брюки, таковая же жилетка, только что купленное тонкое белье, батистовый самый легкий галстучек с розовыми полосками» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 113–114]. С.М. Соловьев в своей книге, посвященной изобразительным средствам в творчестве Ф.М. Достоевского, пишет, что розовый цвет меняет свое значение в литературных описаниях второй половины XIX века, становясь не привычным цветом юности и любви, каким он был в начале века. Во второй половине XIX века «использование розового — расчетливый прием, применяемый хищниками, чтобы рядиться в ягнят» [Соловьев, 1979, с. 203]. Наряд Лужина, настоящего хищника, включает в себя как светлые тона, так и розовые полоски на галстуке, важнейшие элементы щегольской одежды жениха, который разыгрывает роль молодого и знатного человека.

Одежда же влюбленных, Разумихина и Дуни, как и Раскольникова и Сони, представлена совсем иначе. Мы знаем, что Разумихин после первой встречи с Дуней стал обращать на себя внимание: он «осмотрел свой костюм тщательнее обыкновенного». Хотя другого платья у него не было, он старое и поношенное очистил щеткой, а белье на нем было «всегда сносное; на этот счет он был особенно чистоплотен» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 162]. Его одежда меняется *изнутри*, благодаря возрастающей любви и уже на следующий день он и сам по-новому смотрит на Дуню, замечая ее бедную обстановку, и ее «тоненькое платье» и «шарфик» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 165].

Самые значительные перемены и смены одежды, очерчивающие одновременно любовную линию романа, связаны с одеждой Сони и Раскольникова. Они являются центральной парой в романе и в «этическом и в гендерном смыслах» [Макаричева, 2021, с. 61]. Их любовь рождается постепенно и достигает кульминации в «Эпилоге» романа, когда молодая пара буквально возрождается в любви: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. Не раз в романе мы видим Соню глазами Раскольникова и постепенно развивающуюся его любовь к ней. В контексте одеяния можно следить и за сменой, а потом имением/неимением одежды. Соня с Раскольниковым встречается восемь раз в течение романа до «Эпилога». Помимо этих встреч, Соня появляется в рас-

сказе-исповеди Семена Захарыча, ее отца, Раскольникову, и потом перед самим Родионом Романовичем в «Эпилоге»[5].

Первое появление Сони в романе происходит после словесной увертюры ее отца, и мы согласны с точным замечанием Татьяны Касаткиной о том, что Раскольникову дано было сначала услышать, а потом увидеть [Касаткина, 1996, с. 208]. После заочного знакомства с ее жизнью проститутки, Соня при первой встрече с Раскольниковым становится для него *явлением*. Она появилась в бедной одежде, «среди нищеты, лохмотьев, смерти и отчаяния»: «Она была тоже в лохмотьях; наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающеюся целью. Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, казалось, ничего, забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбрельке, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 143].

Сергей Михайлович Соловьёв, обратив внимание на цвет одежды героев Достоевского в упомянутой сцене, пишет, что ни одна краска не выделена, и что цвет платья Сони оказался в данном описании ненужным и излишним. Хотя нет описания цвета, «чувствуется только что-то разукрашенное, яркое» [Соловьев, 1979, с. 235]. Первое ее появление в романе, в комнате умирающего отца, содержит в себе многие противоречия. С одной стороны, видно ее платье гротескного вида с хвостом и пером и, с другой — ее кроткое лицо. По словам Соловьева, это жуткий контраст между «позорным одеянием проститутки и душевной святостью и чистотой» [Соловьев, 1979, с. 235]. Однако контраст виден и в том, что она, вроде бы взрослая, т. е. та, которая зарабатывает деньги, спасая всю семью, предстает перед нами как кроткая, крошечная девушка, почти ребенок. Она появилась в одежде проститутки и с аксессуа-

[5] Не все из этих восьми встреч, с точки зрения одежды, являются значимыми. В анализе отдельно мы не упоминаем их встречу у Катерины Ивановны во время поминок по Мармеладову, когда Соня из-за неимения денег не была в трауре, а также их короткую встречу у Сони, во время смерти Катерины Ивановны. В последней одежда отдельно не описывается, а Соня после службы взяла Раскольникова «за обе руки и преклонила к его плечу голову» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 337].

рами, описанными, как и она сама, уменьшительными словами: «омбрелька», «шляпка», «худенькое личико», «худенькая», «но довольно хорошенькая блондинка».

Раскольникова потрясло ее появление, ее наряд, но в нем уже рождаются нежные чувства к необыкновенной девушке. После этой встречи он «испытывает невероятный прилив жизненных сил» [Евлампиев, 2020, с. 138]. Свой восторг он передаст Разумихину, сказав, что видел «одно существо... с огненным пером...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 150][6]. Первая их встреча — это встреча с внешностью, картина светлого (яркого, огненного) на бесцветном фоне. Это значит, что мы на самом деле видели Соню, ее платье, шляпку, личико и голубые глаза глазами Раскольникова. Именно он заметил все контрасты, а огненное перо зацепилось в памяти. Следующая встреча двух молодых людей — у Раскольникова, в его каморке. Там она «появилась» не как в первой сцене, в смешном костюме, а робко вошла, как скромная, даже «бедно одетая девушка». Снова ее описание дано уменьшительными словами, а несколько гротескная «омбрелька» из первой сцены ее появления стала «зонтиком»: «На ней было очень простенькое домашнее платьице, на голове старая, прежнего фасона шляпка; только в руках был, по-вчерашнему, зонтик» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 181].

Три ключевых сцены их встреч происходят в комнатке Сони в доме Капернаумова, куда зашел Раскольников в поисках помощи и где она ему читает Священное Писание, в которой потом происходит признание в убийстве и, наконец, в которой она надела свой зеленый платок.

Сам дом Капернаумова, где живет Соня, вызывает евангельские ассоциации. Фамилия Капернаумова созвучна с городом Капернаумом, одним из любимых мест пребывания Иисуса Христа, и этот город стал называться Его городом (см., например: (Мф. 9:1)), на что указал, в числе других, Борис Тихомиров в статье на сайте «Мир Достоевского» [Тихомиров (1)]. В комнате описывается скромная мебель, из-за чего пространство Сониной каморки примыкает к сакральному ближе, нежели к пространству нищенского петербургского доходного дома [Евлампиев, 2020, с. 143]. В таких скромных условиях одежда главных протагонистов ни разу не упоминается. Соня и Раскольников очутились одни в почти пустой

[6] Евлампиев огненное перо Сони связывает с иконописной традицией, в которой образ Софии изображался в виде ангела с огненными крыльями [Евлампиев, 2020, с. 139].

комнате[7]. Они встретились точно первые люди, тем более что Раскольников оставил свою родню, чтобы прийти к Соне. В Книге Бытия написано: «Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут одна плоть» (Быт. 2:24). Раскольников же говорит матери и сестре: «Я хотел сказать... идя сюда... я хотел сказать вам, маменька... и тебе, Дуня, что нам лучше бы на некоторое время разойтись. <...> Оставьте меня! Оставьте меня одного!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 239]. Новую встречу в доме Капернаумова, в Сониной комнатке, можно назвать роковой, поскольку речь идет о сцене признания Раскольниковым в убийстве процентщицы Алены Ивановны и ее сестры Лизаветы. В этой сцене снова нет упоминания одежды. Полностью открытое, *нагое* признание визуально перекликается с их условной *наготой*. При этом Раскольникову хочется быть наедине с Соней, он не хочет отпускать ее на улицу за Катериной Ивановной («Побудьте со мной» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 312]). После признания в убийстве они «сидели рядом, грустные и убитые, как бы после бури выброшенные на пустой берег одни» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 324]. В этой сцене наглядно подчеркивается одиночество, пустота пространства и условная *обнаженность* героев, одежда которых не упоминается. По окончании сцены признания и при появлении Лебезятникова, Соня «вдруг схватила мантильку, шляпку и выбежала из комнаты, одеваясь на бегу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 325]. Сцена признания — это сцена обнаженности, отсутствия покрова, скрывающего все секреты и тайны. Только выходя из этого пространства Соне надо было одеться. И третья встреча двух молодых людей происходит в Сониной комнатке, когда она Раскольникову дала кипарисный, простонародный крест, который мы читаем и как знак их любви, и как знак веры, см.: [Ковшова, 2015, с. 87]. После сцены с крестиками Соня «схватила свой платок и накинула его на голову. Это был зеленый драдедамовый платок, вероятно тот самый, про который упоминал тогда Мармеладов, “фамильный”» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 404]. Это очень сильная сцена, увиденная глазами Раскольникова, тем более, что он вспомнил потом, как она «осталась

[7] Их одиночество нарушает подслушивающий их Свидригайлов, но двое героев не знают, что их подслушивают (см. об этом: [Есаулов, 2017, с. 182]). Можно предположить, что у Свидригайлова, как сладострастника были другие ожидания их встречи. Любовь рождается между близкими и одинокими героями, посвященными друг другу и без знания, что за стеной находится третий.

среди комнаты, в своем зеленом платке» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 404], и эта встреча является предпоследней петербургской встречей. Последней является их встреча не в доме Капернаумова, а в открытом пространстве, у конторы, откуда Раскольников спустился без признания, а потом, встретившись со взором Сони во дворе, вернулся обратно и признался в убийстве. В этой сцене встречи двух молодых людей подчеркнуто выражение их лиц: «бледное», «больное», «измученное» лицо Сони, которая на Раскольникова «дико» посмотрела. У него же на лице была улыбка, «безобразная», «потерянная»... [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 409].

Следует встреча Сони и Раскольникова в Сибири. Мне бы хотелось связать эту последнюю часть («Эпилог»), поскольку сам эпилог по структуре является концом после конца, с первой главой романа. Другими словами, я попытаюсь связать «Эпилог» с рассказом/исповедью Мармеладова Раскольникову в трактире. Но прежде чем объяснить эту связь, стоит обратить внимание на одежду героев, поскольку и в этой части она является довольно значимой. В то время, как Соня в «Эпилоге» описана как **явление** [Касаткина, 1996, с. 201], одежда которого уходит на второй план, платье Раскольникова было «приспособлено к его образу жизни»; у него была «половинчатая куртка». Это говорит в пользу того, что у него больше нет его петербургской одежды. Новый этап жизни героя наступает в Сибири в совсем новом одеянии. Петербургскую одежду: одежду, в которой совершил убийство, и потом одежду, купленную Разумихиным, благодаря которой он вышел в свет, Раскольников оставил позади. Новая сибирская одежда знаменует новый шаг в возрождении нового человека. С одеждой частично связано и занятие Сони, которая одевает других. Занимаясь шитьем, она стала для многих жителей отдаленного пространства на берегу Иртыша необходимой, поскольку в городе почти не было модистки. Однако ее шитье мы прочитываем также и как скрепление отношений с Раскольниковым. Шитье само по себе является работой соединения, и Соня медленно готовит, скрепляет любовные узы, до их прочного укрепления. Этой женской работой она напоминает гомеровскую Пенелопу, верную жену Одиссея, которая за своим рукодельем проводит время, ожидая его возвращения.

Вернемся к описанию Сони Мармеладовым Раскольникову в распивочной в первой части романа. В этом его рассказе «Сонечка встала, надела **платочек**, надела **бурнусик** и с квартиры отправи-

лась, а в девятом часу и назад обратно пришла». Вернувшись, она, не сказав ни слова, «взяла только наш большой драдедамовый зеленый платок (общий такой у нас платок есть, драдедамовый), накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 17]. Этот драдедамовый платок, который вызывал интерес у исследователей (см. у Тихомирова, от фр. «drap-de-dames» — дамское сукно [Тихомиров (2)]), надевается Соней и при встрече с Раскольниковым в Петербурге, а также и при их встрече в Сибири. В Сибири, в новом, не петербургском пространстве, как мы знаем, происходит рождение новой жизни[8]. Соня рождается в словах своего отца, или же *вылупилась* из уст собственного отца ребенком и взрослой женщиной: взяла «**платочек**» и «**бурнусик**», вернулась с улицы и надела зеленый **платок**. Часть ее петербургской жизни на улице с желтым билетом прекращается, и она оказывается в Сибири — в новом пространстве и в новом времени. Для обоих героев Сибирь является пространством нового рождения с точным указанием времени: «В остроге уже **девять** месяцев заключен ссыльнокаторжный второго разряда, Родион Раскольников» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 410]. Указание времени можно прочитать как время внутриутробной жизни, но и как время кратное трем, как пишет Валерий Тюпа, поскольку речь идет о времени, сигнализирующем о близящемся рождении (возрождении) героя [Тюпа, 2002, с. 32]. Тюпа указывает на значение сумрачной Сибири, являющейся порогом, ставящим героя на грань жизни вечной. Сибирь, по его словам, является лиминальным пространством, где телесное умирание может оказаться залогом духовного рождения [Тюпа, 2002, с. 29]. В этой новой сибирской жизни зеленый драдедамовый платок мы видим снова, когда Соня появилась перед Раскольниковым: «На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. Зеленый платок связывает ее с иконой «Споручница грешных», о чем писала Татьяна Касаткина [Касаткина, 1996, с. 203], анализируя не только цвета, но и положение тела главных протагонистов. Головной убор, покрывающий голову как верхнюю часть тела, приравнивается к архитектурному положению купола как завершения церковных построек [Ковшова, 2015, с. 206–207] (см. также: [Касаткина, 1996, с. 204]). Зеленый купол, увиденный

[8] Нельзя не обратить внимание на то, что сибирское пространство острога описано наподобие сказочного: «Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит город, <…>; в городе крепость, в крепости острог» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 410].

во сне Раскольниковым, созвучен с платком Сони, увиденным им наяву. Но здесь стоит отметить, что бурнус и платок связывают рассказ Мармеладова из первой части с «Эпилогом», как последней частью романа. Бурнус и платок вышли из подполья распивочной, из уст Мармеладова. Это мыслится буквально, поскольку Мармеладов с Раскольниковым разговаривали в распивочной, «в которую вход был с тротуара по лестнице **вниз**, в **подвальный этаж**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 10]. Фабула в «Эпилоге» развертывается в открытом пространстве Сибири: «Раскольников **вышел** из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. «**Бурнусик**» и «**платочек**» из рассказа отца Сони из подполья стали «бурнусом» и «платком» в «Эпилоге», в открытом пространстве, когда «подле Раскольникова очутилась Соня. <...> На ней был ее бедный, старый **бурнус** и **платок**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. Смена «бурнусика» и «платочка» «бурнусом» и «платком» явно показывает не только смену одного пространства (закрытого, подпольного, петербургского) другим (открытым, лиминальным, сибирским), но и развитие героини от девочки до взрослой женщины. Накидка, описанная уменьшительными словами, о которой Раскольников только слышал в Петербурге, появилась в Сибири, на пороге новой жизни в визуальной форме, а слова, обозначающие накидку, утратили свои не нужные теперь суффиксы. Раскольников, таким образом, увидел не бедную девочку, а женщину, перед которой мог пасть ниц, когда его «подхватило» и «бросило к ее ногам» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

Подводя итоги нашему анализу, обратим внимание, что бурнус является накидкой (см.: [Даль, 2003, т. 1, 143]; см. также: [Касаткина, 1996, с. 203]), как и платок, который защищает волосы и также накидывается на голову и плечи, являясь чем-то наподобие покрова в конкретном значении верхнего слоя, но в то же время — Покровом Пресвятой Богородицы в метафорическом значении. Бурнус и платок **покрывают** двух героев, свидетельствуя об их любви, о ее рождении — начиная от слов, когда отец устно передал свою дочь Раскольникову, и вплоть до «Эпилога», как места осознания любви. В сюжетном смысле можно говорить о «покрове», соединяющем первую часть и «Эпилог» романа. Покровы (бурнус и платок) соединяют начало романа, когда еще Соня и Родион не встретились вживую, а только в устах Мармеладова, и романный

конец после конца — «Эпилог», причем свободно можно сказать, что композиционно они **покрывают** любовную линию романа: от подполья к открытому пространству, от рассказа к **явлению**.

Список литературы

1. Гоголь, 2009–2010 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. М.: Изд-во Московской Партиархии, 2009–2010.
2. Гроссман, 2018 — *Гроссман Л.* Достоевский // Пушкин, Достоевский, Лесков. Полное издание в одном томе. М.: Альфа-книга, 2018. С. 375–753.
3. Даль, 2003 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык Медиа, 2003.
4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. Евлампиев, 2020 — *Евлампиев И.И.* Преступление и наказание»: мистический роман о спасении мира через любовь Иисуса Христа и Софии // Соловьёвские исследования. 2020. Вып. 4 (68). С. 136–150.
6. Есаулов, 2017 — *Есаулов И.А.* Русская классика: новое понимание. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. 550 с.
7. Касаткина, 1996 — *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. 336 с.
8. Касаткина, 2020 — *Касаткина Т.А.* «Я великая, великая грешница...»: Богословие греха в «Преступлении и наказании» и «Идиоте» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1 (9). С. 16–30. DOI 10.22455/2619-0311-2020-1-16-30
9. Кирсанова, 2012 — *Кирсанова Р. М.* Костюм — вещь и образ в русской литературе // НЛО. 2012. Т. 1, № 23. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/23_tm_1_2012/article/18707/ (дата обращения: 06.03.2024)
10. Ковшова, 2015 — *Ковшова М.Л.* Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры. М.: Гносис, 2015. 368 с.
11. Кон, 2010 — *Кон И.* Клубника на берёзке. Сексуальная культура в России. М.: Время, 2010. 608 с.
12. Макаричева, 2021 — *Макаричева Н.А.* Авдотья Раскольникова как центр любовного сюжета в романе «Преступление и наказание» // Культура и текст. 2021. № 4 (47). С. 60–70.
13. Соловьев, 1979 — *Соловьев С.М.* Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. Очерки. М.: Сов. писатель, 1979. 352 с.
14. Тихомиров (1) — *Тихомиров Б.Н.* Капернаумов. Преступление и наказание // Мир Достоевского. URL: https://dostoevskyworld.ru/world-of-works/characters/kapernaumov (дата обращения: 11.03.2024).
15. Тихомиров (2) — *Тихомиров Б.Н.* Большой драдедамовый зеленый платок. Преступление и наказание // Мир Достоевского. URL: https://dostoevskyworld.ru/world-of-works/objects/zeleniy-platok (дата обращения: 11.03.2024).

16. Тюпа, 2002 — *Тюпа В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический форум. Новосибирск, 2002. Т. 220, № 1. С. 27–36.

17. Vojvodić, 2017 — *Vojvodić J.* Телесный код Раскольникова в романе «Преступление и наказание» // Mundo Eslavo. 2017. № 16. С. 309–320.

References

1. Gogol, N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 17 tomakh* [*Complete Works in 17 vols*]. Moscow, Izd.-vo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 2009–2010. (In Russ.)

2. Grossman, L. "Dostoevskii" ["Dostoevsky"]. *Pushkin, Dostoevskii, Leskov* [*Pushkin, Dostoevsky, Leskov*]. Moscow, Alfa-kniga Publ., 2018, pp. 375–753. (In Russ.)

3. Dal', V.I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka: v 4 tomakh* [*Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vols*]. Moscow, Russkii iazyk Media Publ., 2003. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Evlampiev, I.I. "'Prestuplenie i nakazanie': misticheskii roman o spasenii mira cherez liubov Iisusa Khrista i Sophii" ["*Crime and Punishment*: A Mystical Novel about the World Salvation through the Love of Jesus Christ and Sophia"]. *Solov'iovskie issledovaniia*, no. 4 (68), 2020, pp. 136–150. (In Russ.)

6. Esaulov, I.A. *Russkaia klassika: novoe ponimanie* [*Russian Classics: A New Understanding*]. St. Petersburg, RHGA Publ., 2017. 550 p. (In Russ.)

7. Kasatkina, T.A. *Kharakterologiia Dostoevskogo. Tipologiia emotsional'no-tsennostnykh orientatsii* [*Characterology of Dostoevsky. A Typology of Emotional-Value Orientations*]. Moscow, Nasledie Publ., 1996. 336 p. (In Russ.)

8. Kasatkina, T.A. "'Ia velikaia, velikaia greshnitsa...': Bogoslovie grekha v 'Prestuplenii i nakazanii' i 'Idiote'" ["'I Am a Great, Great Sinner': The Theology of Sin in *Crime and Punishment* and *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal'*, no. 1 (9), 2020, pp. 16–30. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-1-16-30

9. Kirsanova, R.M. "Kostium — veshch' i obraz v russkoi literature" ["Costumes as Things and Images in Russian 19th-Century Literature"]. *NLO*, vol. 1, no. 23, 2012. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/23_tm_1_2012/article/18707/ (Accessed 06 Mar. 2024) (In Russ.)

10. Kovshova, M.L. *Semantika golovnogo ubora v kul'ture i iazyke. Kostiumnyi kod kul'tury* [*Semantics of Headdress in Culture and Language. Costume Code of Culture*]. Moscow, Gnosis Publ., 2015. 368 p. (In Russ.)

11. Kon, I. *Klubnika na berezke. Seksual'naia kul'tura v Rossii* [*Strawberry on the Birch Tree. Sexual Culture in Russia*]. Moscow, Vremia Publ., 2010. 608 p. (In Russ.)

12. Makaricheva, N.A. “Avdot’ia Raskol’nikova kak tsentr liubovnogo siuzheta v romane ‘Prestuplenie i nakazanie’” [“Avodtya Raskolnikova as the Center of the Love Plot in the Novel *Crime and Punishment*”]. *Kul’tura i tekst*, no. 4 (47), 2021, pp. 60–70. (In Russ.)

13. Solov’ev, S.M. *Izobrazitel’nye sredstva v tvorschestve F.M. Dostoevskogo. Ocherki* [*Visual Means in Dostoevsky’s Works. Essays*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1979. 352 p. (In Russ.)

14. Tikhomirov, B.N. “Kapernaumov. Prestuplenie i nakazanie” [“Kapernaumov. *Crime and Punishment*”]. *Mir Dostoevskogo*. Available at: https://dostoevskyworld.ru/world-of-works/characters/kapernaumov (Accessed 11 Mar. 2024) (In Russ.)

15. Tikhomirov, B.N. “‘Bol’shoi dradedamovyi zelenyi platok’. ‘Prestuplenie i nakazanie’” [“A Big *drap-de-dames* Green Shawl. *Crime and Punishment*”]. *Mir Dostoevskogo*. Available at: https://dostoevskyworld.ru/world-of-works/objects/zeleniy-platok (Accessed 11 Mar. 2024) (In Russ.)

16. Tiupa, V.I. “Mifologema Sibiri: k voprosu o ‘sibirskom tekste’ russkoi literatury” [“The Mythologem of Siberia: On the Issue of the ‘Siberian Text’ of Russian Literature”]. *Sibirskii filologicheskii forum*, vol. 220, no. 1, 2002, pp. 27–36. (In Russ.)

17. Vojvodić, Jasmina. “Telesnyi kod Raskol’nikova v romane ‘Prestuplenie i nakazanie’” [“Raskolnikov’s Body Code in the Novel *Crime and Punishment*”]. *Mundo Eslavo*, no. 16, 2017, pp. 309–320. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 08.04.2024
Одобрена после рецензирования: 29.05.2024
Дата публикации: 25.09.2024

The article was submitted: 08 Apr. 2024
Approved after reviewing: 29 May 2024
Date of publication: 25 Sept. 2024